MUSICA
1934
154
BIBLIOTECA NAZIONALE
CENTRALE - FIRENZE

E. R. 1589

154

DOBICI

PARTIMENTI

PER LO STUDIO DEL CONTRAPPUNTO IMITATO E FUGATO

Appendice ai *Bassi imitati e fugati* di PIETRO RAIMONDI

1933
EDIZIONE RICORDI
MILANO

(PRINTED IN ITALY) (IMPRIMÉ EN ITALIE)

E. R. 1589

C. DOBICI

INSEGNANTE NEL R. CONSERVATORIO MUSICALE DI « S. CECILIA »
E NELLA SCUOLA SUPERIORE DI MUSICA SACRA DI ROMA

PARTIMENTI

PER LO STUDIO DEL CONTRAPPUNTO IMITATO E FUGATO

Appendice ai *Bassi imitati e fugati* di PIETRO RAIMONDI

1933
G. RICORDI & C.
MILANO
ROMA — NAPOLI — PALERMO
LEIPZIG — BUENOS AIRES — S. PAULO
PARIS: SOC. ANON. DES ÉDITIONS RICORDI
LONDON: G. RICORDI & C., (LONDON) LTD.
NEW YORK: G. RICORDI & CO., INC.

(COPYRIGHT MCMXIV, BY G. RICORDI & CO.)

AVVERTENZE

Lo studio dei seguenti Partimenti, per il contrappunto imitato e fugato, dovrà incominciarsi contemporaneamente al contrappunto doppio all'8ª, 10ª e 12ª, e ciò perchè a ben intenderne lo svolgimento é necessaria la pratica conoscenza del contrappunto semplice da *due* ad *otto* parti reali, ed avere già una certa prontezza nello sviluppo di alcuni fra i più importanti bassi imitati e fugati di P. Raimondi, e di quelli sulla imitazione tematica di G. Tacchinardi, alle quali opere, questa raccolta in certo modo fa seguito.

Nella disposizione delle parti si abbia cura che tutte abbiano un continuo e medesimo interesse, evitando però qualunque confusione, e cercando invece colla naturalezza dei movimenti la massima chiarezza ed efficacia d'effetto nell'insieme.

Tale era l'obbiettivo dei classici, nello studio del tecnicismo contrappuntistico, che posto per alcun tempo in dimenticanza ed offuscato dagli innegabili progressi dell'armonia, oggi, grazie al ritorno alla aurea polifonia vocale classica nella musica sacra, ed allo straordinario sviluppo della polifonia strumentale nella musica sinfonica, è tornato in onore.

Venti bassi, dei quali due a cinque voci, due per quartetto ad archi, e sedici a quattro voci; venti canoni fra semplici e doppi, e le regole per formare una buona risposta ai soggetti di fuga, costituiscono il contenuto di questo volumetto, che data la penuria di siffatte pubblicazioni in questo speciale ramo didattico, non crediamo del tutto inutile, e che perciò stesso dedichiamo con affetto agli studiosi, con la speranza che possa essere per essi una valida preparazione a più alti studi.

Roma, Agosto 1914.

M.° CESARE DOBICI.

E.R.1589

INDICE

PARTE I. – Partimenti. . . . . *Pag.* 1

PARTE II. – Canoni a quattro voci . . . . . » 16

PARTE III. – La risposta ai soggetti di fuga . . . . » 20

CESARE DOBICI

PARTIMENTI
per lo studio del Contrappunto imitato e fugato

Lo studioso avrà cura di aggiungere i segni di espressione, le legature, ecc.

(✡) **Introdurre il tema aggravato con imitazione:**

Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO. *(Copyright MCMXIV, by G. RICORDI & Co.)*
Tutti i diritti sono riservati.
Tous les droits de reproduction, traduction et arrangement sont réservés.
E.R. 1589

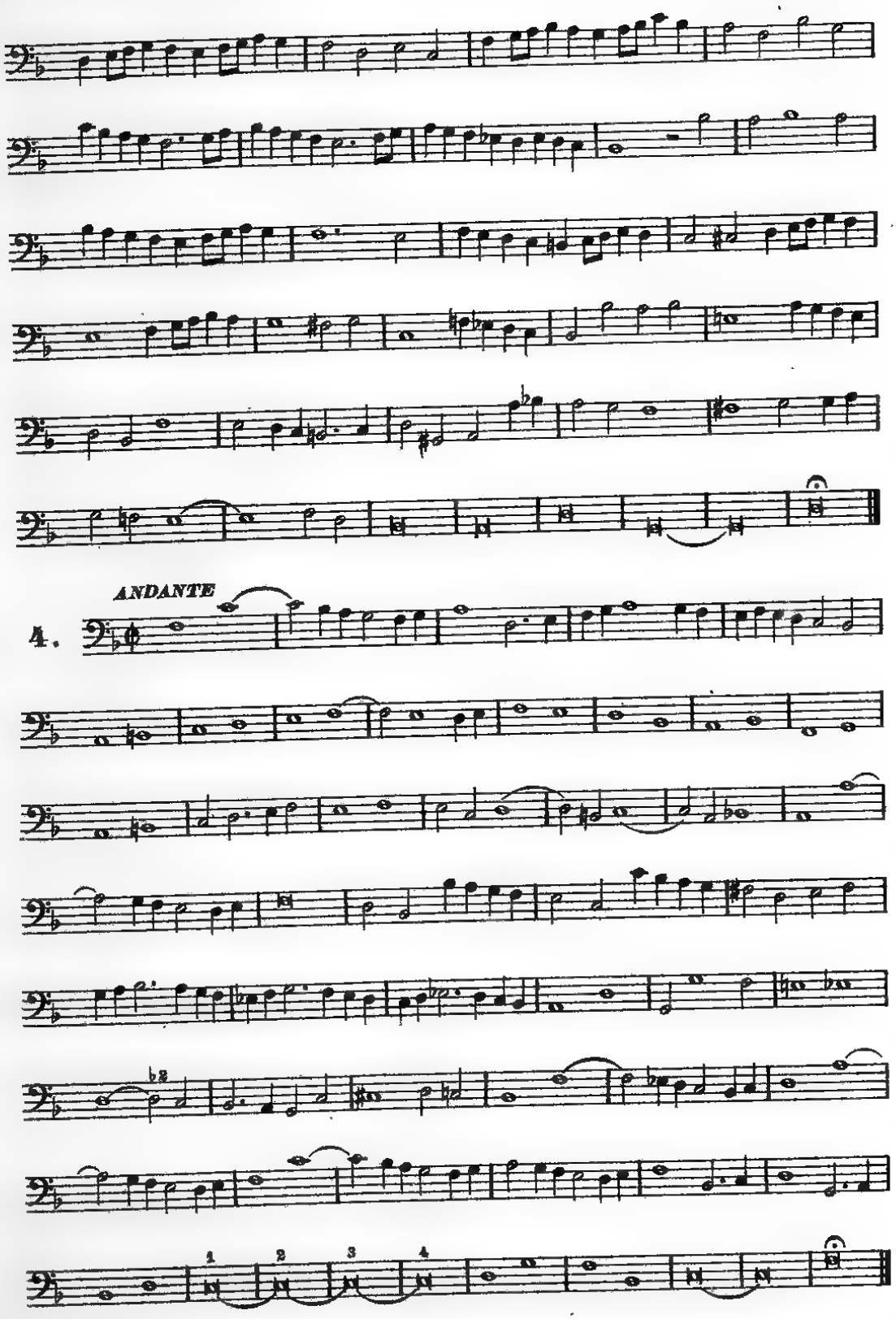
ALLEGRETTO

2.

Da seguitarsi, aggiungendovi poscia il pedale e la Cadenza.

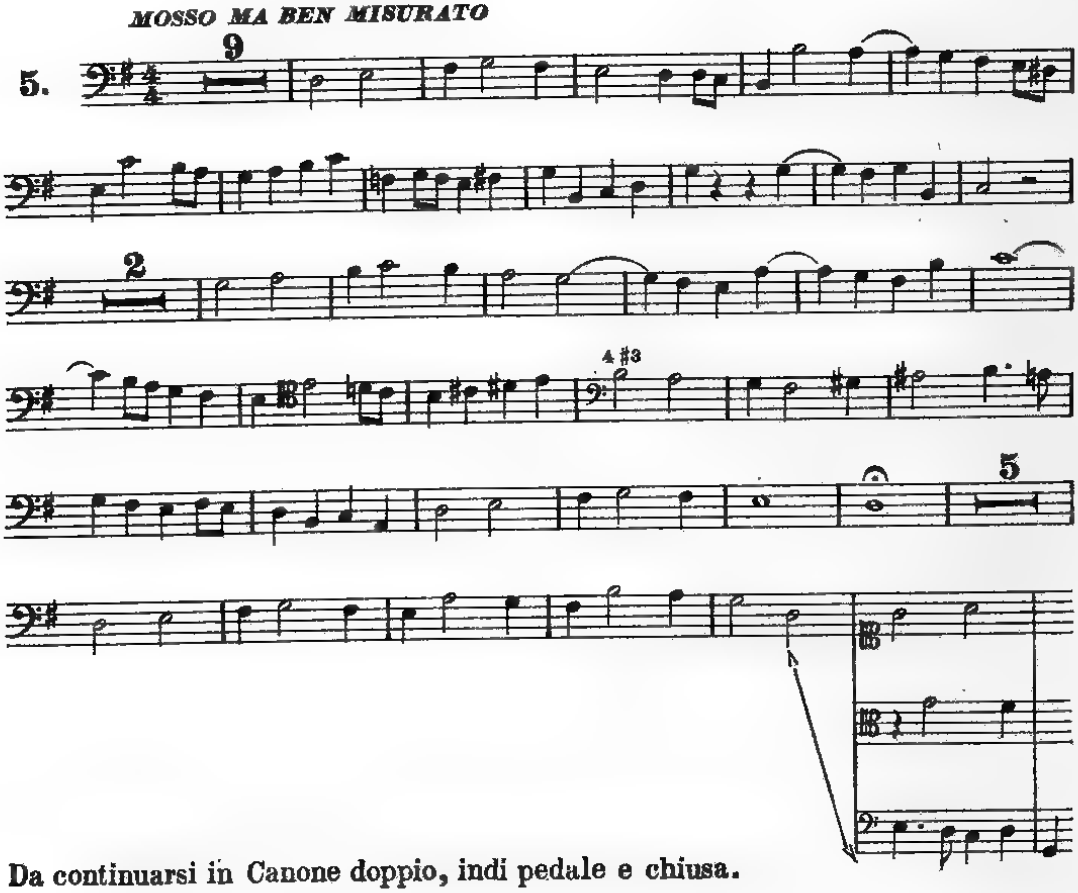
MODERATO

3


ANDANTE
4.

MOSSO MA BEN MISURATO

5.

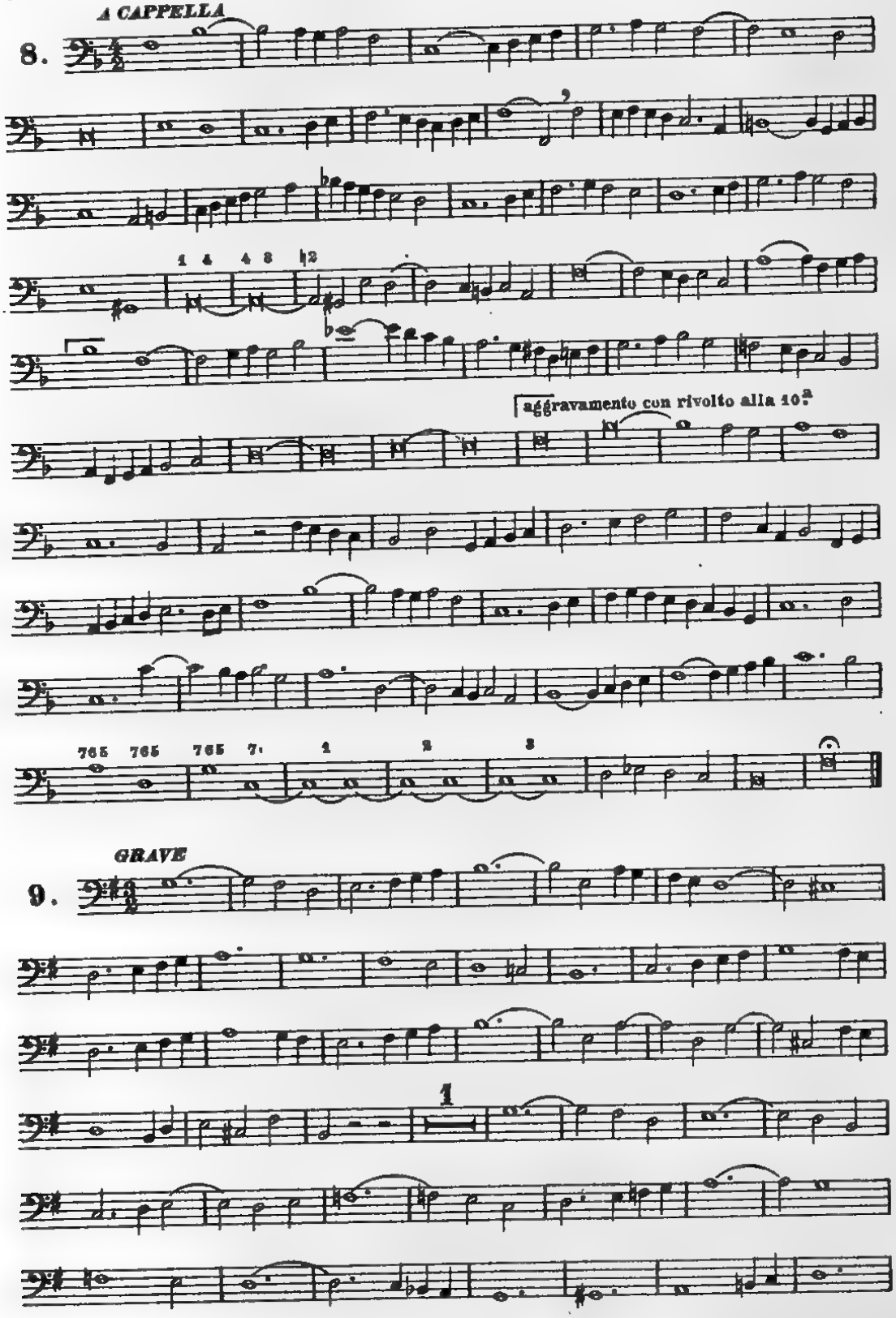


Da continuarsi in Canone doppio, indi pedale e chiusa.

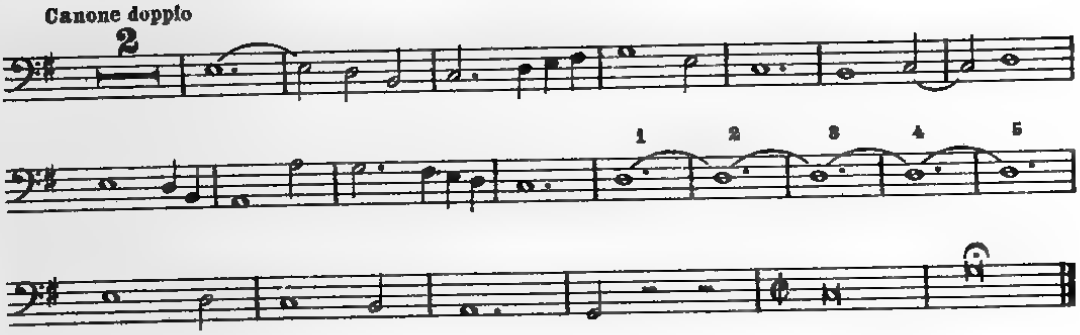
ALLEGRO MAESTOSO

6.

5
Stretto per moto contrario a 2 con parte libera
1 2 3 4 1 2 3 4 3 7 allargando
ANDANTE
7.
moto contrario
Tema aggravato con rivolto alla 10.ª
1 2 3 4 5

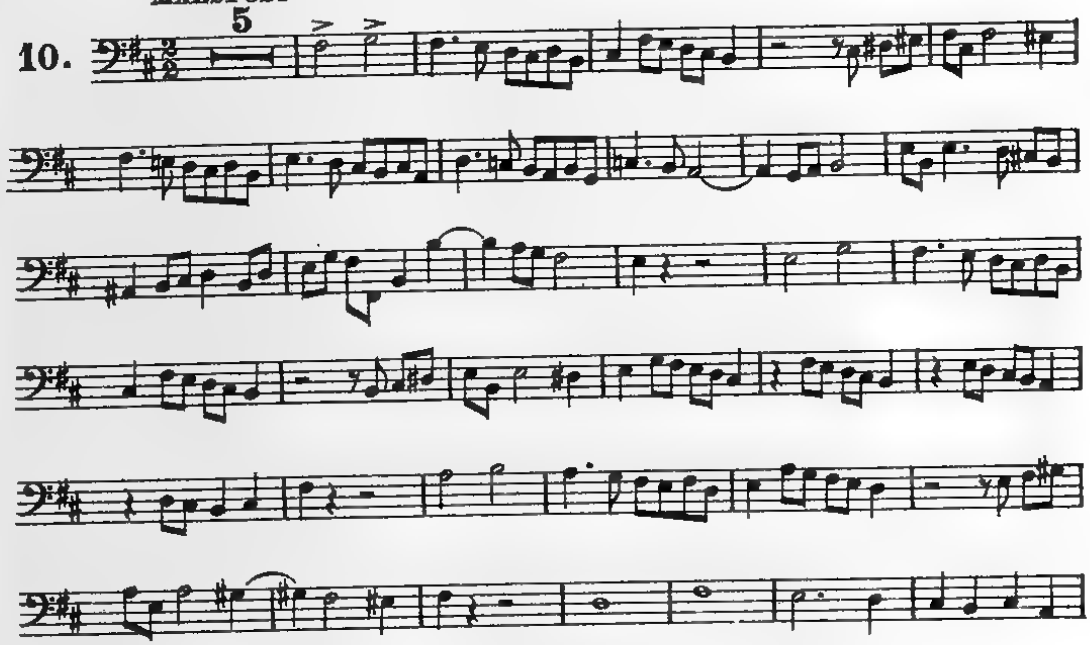

A CAPPELLA
8.
aggravamento con rivolto alla 10ª
GRAVE
9.

Canone doppio



MAESTOSO

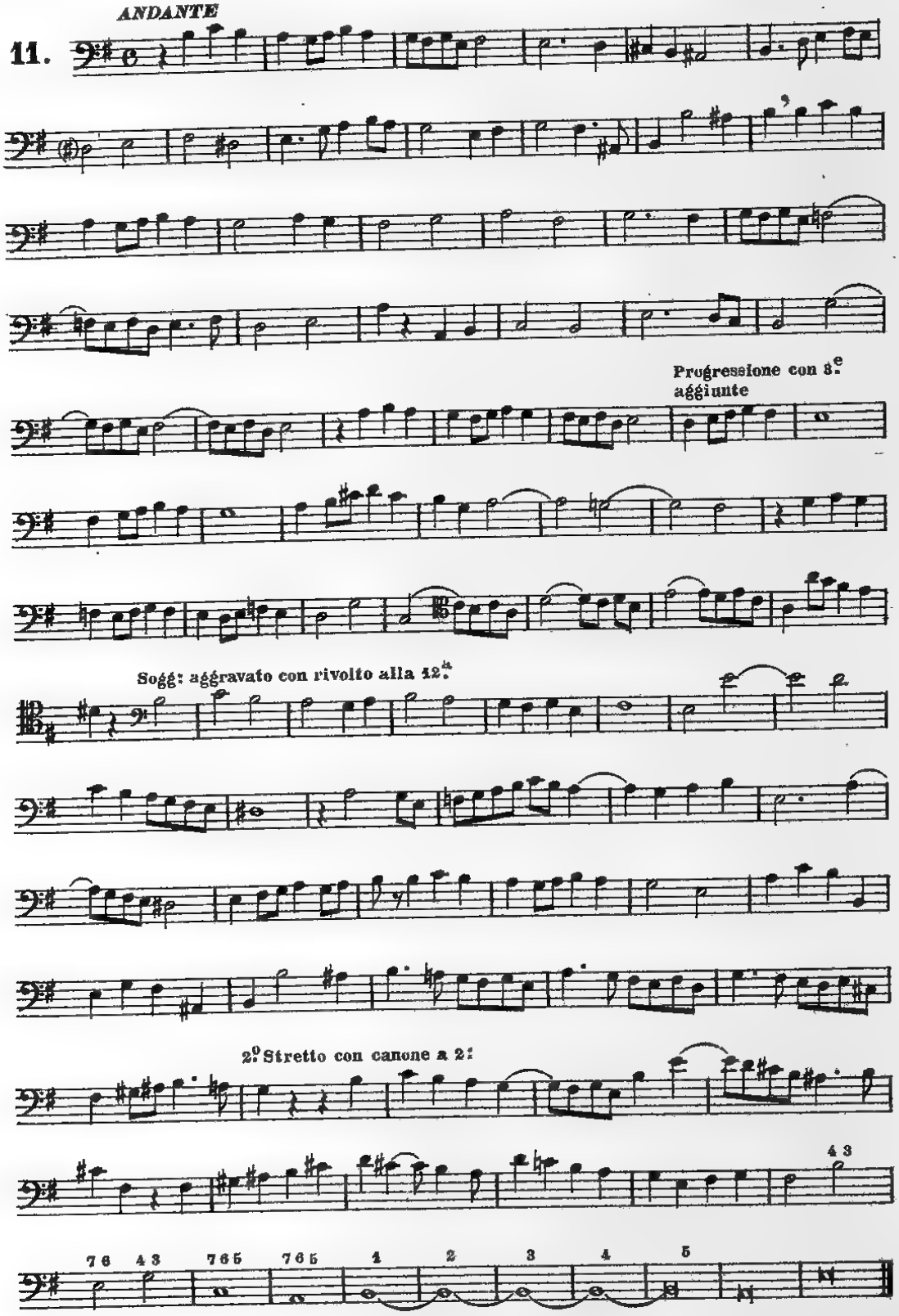
10.



rivolto alla 10ª fra le altre parti

ANDANTE

11.


Progressione con 8.e aggiunte
Sogg: aggravato con rivolto alla 12.a
2.o Stretto con canone a 2:
7 6 4 3 7 6 5 7 6 5 4 2 3 4 5

MODERATO

12.

(Contrappunto quadruplo)

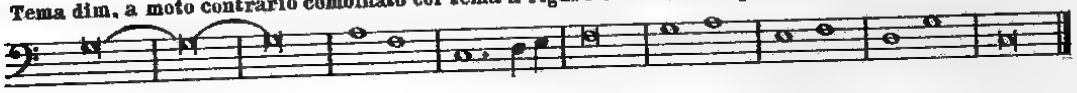
LARGO

13.

ALLEGRO MAESTOSO

14.

Tema dim. a moto contrario combinato col tema a figure reali e dim. per moto retto.



(a 5 voci)

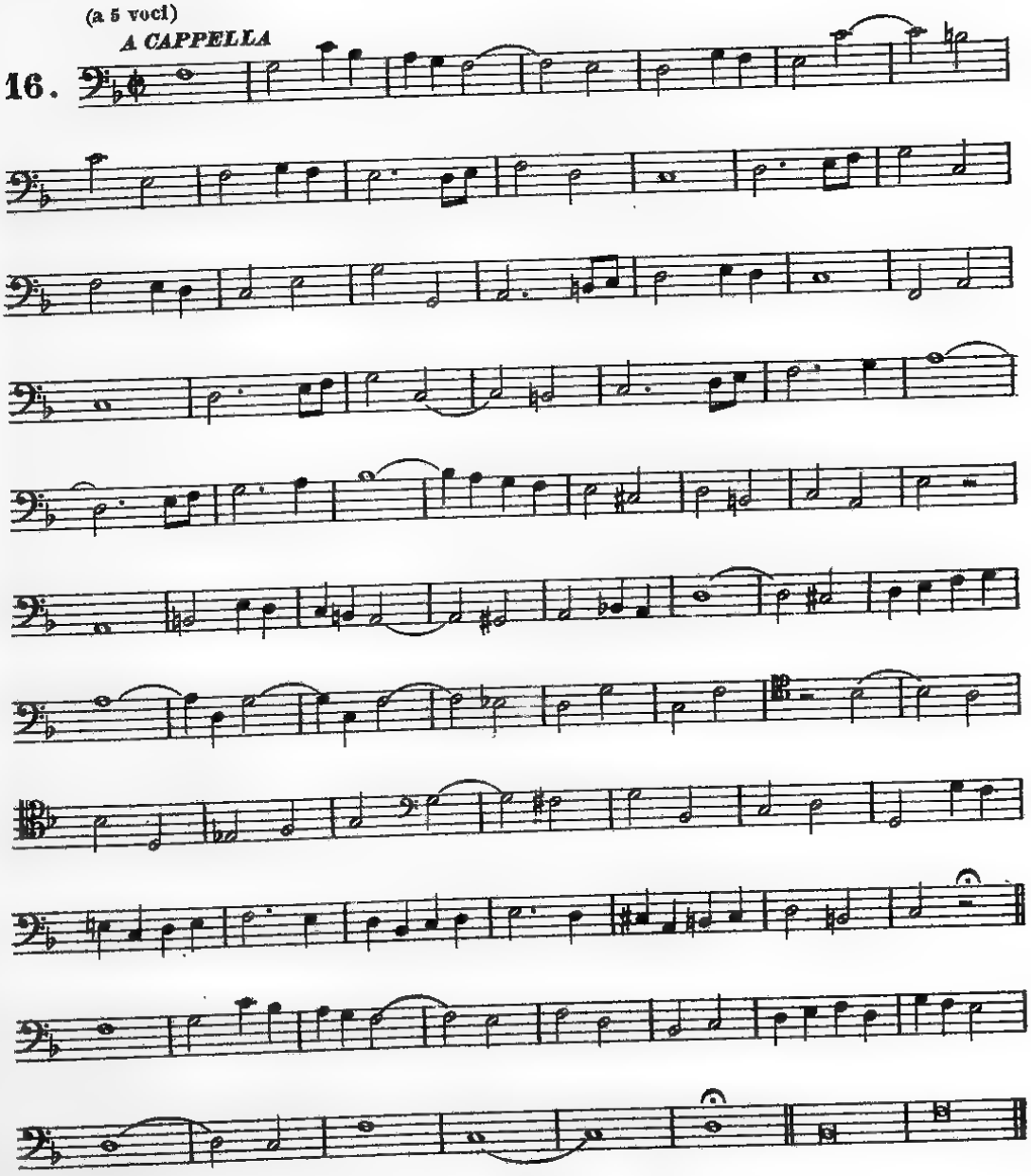
LARGO

15.

(a 5 voci)

A CAPPELLA

16.



Due Partimenti per le Imitazioni a moto contrario ed inverso.

(con imitazione non rigorosa)

17. *MODERATO*

A. Piccolo Canone a 3 per moto contrario ed inverso contrario come segue:

(con imitazione rigorosa)

ENERGICO

18.

Le altre due parti nel Canone e la 8ª. sul pedale ad arbitrio del discepolo.

Due Partimenti da disporsi per quartetto ad archi.

SPIRITOSO NON TROPPO MOSSO

19.

N.B. Il suesposto Partimento può anche essere disposto per Organo. In tal caso è necessario distinguere i punti da assegnarsi al Pedale. =

PARTE II.

Canoni a 4 voci

1.

N. B. Formare sul Pedale una progressione canonica con le due prime battute del tema =

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

2

Canone a 3 sul canto dato

9

CORALE (introduzione al canone)
10.
ppp
A - do - ra - mus te Chri - - ste, et be - ne -
Canone
3
f
- di - ci - mus ti - bi: Qui - a per San - ctam
p
crucem et pas - si - o - - nem tu - am
1
re - de - - mi - - sti mun - -
- dum, re - de - mi - sti ..... mun - dum.
(Corale)
ppp
Do - mi - ne..... mi - se - re - re no - bis.....

Canoni doppi
11.
etc. da seguitarsi
12.
etc. da seguitarsi
13.
etc. da seguitarsi

14. *ALLEGRO*

etc. da seguitarsi

15. *ALLEGRETTO*

etc. da seguitarsi

16. *LARGO*

da seguitarsi con risposte per aumentazione

17.

etc.

18.

etc.

19. *ALLEGRETTO*

etc.

20. *TEMPO DI MINUETTO*

etc.

Lo scolaro, giunto al termine di questi studi, ed a complemento dei medesimi, analizzerà profondamente, le Invenzioni a 2 e 3 voci di G. S. Bach ed i Salmi di B. Marcello.

PARTE III.

La risposta ai soggetti di Fuga.

Dopo lo studio dei bassi imitati e fugati, dovendosi incominciare a comporre le fughe, crediamo utile di dare qui alcune norme, per formare la risposta ai soggetti La risposta, come si sa, è reale ossia in imitazione esatta alla 5ª e tonale, ossia in imitazione modificata alla 5ª od alla 4ª (1).

La risposta reale è obbligatoria:

I. Tutte le volte che il soggetto non modula alla Dominante, ma percorre i soli primi quattro gradi della scala ritornando sulla Tonica.

II. Quando raggiunge la Dominante la quale però è una nota che avendo carattere esclusivamente melodico e transitorio non può considerarsi come prima di una scala che da essa abbia origine.

III. Quando il soggetto percorrendo anche tutta l'8ª racchiude in sè, od una progressione, o forma un periodo solo che incomincia e finisce sulla Tonica.

IV. Infine quando la risposta tonale sarà così poco spontanea da svisare il carattere melodico del soggetto.

(1) Noi valutiamo l'imitazione alla 5ª ed alla 4ª rispetto alle note del tema, indipendentemente dal trovarsi al disopra od al disotto di esso; così per esempio: l'imitazione alla 5ª delle note

sarà sempre *Sol-La-Si* ecc. anche quando essa trovasi effettivamente alla 4.ª sotto.

Come si vede dagli esempi la risposta reale è facilissima; la risposta tonale invece ha bisogno di alcune particolari spiegazioni.

Dobbiamo però avvertire che non tutte le scuole sono concordi su questo argomento, e massime nelle scuole d'Italia regna ancora la più grande confusione.

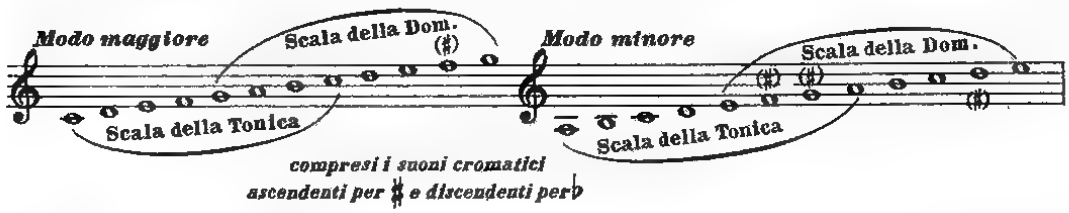
Ciò deriva dal volersi ostinatamente applicare ai moderni soggetti i medesimi procedimenti che si osservavano nella antica fuga unitonica teoricamente spiegata dal Fux, dal Martini, ecc., ed oggi dall'Haller. La fuga unitonica era quella che non usciva dalle corde del tono, i suoi soggetti abbracciavano per lo più l'ambito di una 4ª o di una 5ª ascendente o discendente, senza alterazioni di sorta; i cui intervalli subivano perciò quelle modificazioni diatoniche che venivano imposte dalla necessità di doversi mantenere nelle corde della scala stabilita dal soggetto.

Ad ogni Dominante contenuta nel soggetto doveva corrispondere una Tonica e viceversa, e per gli altri gradi si consultavano le scale di corrispondenza, o si mettevano, a confronto gli esacordi formati, partendo dalla Tonica e dalla Dominante.

L'applicazione rigorosa di questa teoria ai soggetti che da Bach in poi abbracciano spesso tutta intiera l'8ª, contengono modulazioni nel loro percorso, alterazioni caratteristiche, ecc.; porta per conseguenza che la maggior parte delle volte, le risposte risultanti sono semplicemente antimusicali.

Chi riconoscerà mai in questa risposta il soggetto proposto?

È necessario quindi fissare come base che la corrispondenza reciproca fra Tonica e Dominante deve osservarsi soltanto per l'inizio del soggetto, ma « non sempre durante ed alla fine di esso » (1) poscia ai gruppi di note che compongono un frammento nelle corde della Tonica, dovranno corrispondere altrettanti gruppi di note corrispondenti nella scala della Dominante e viceversa.



N. B. Dalle suesposte scale si deduce che le alterazioni modulanti sono facoltative e dipendono dal caso; infatti « modulare » nella fuga ha significato diverso da quello attribuitogli nell'armonia; così per esempio il tema seguente

si dice che ha modulato alla Dominante indipendentemente dall'esser il *Fa* naturale o diesato. La Dominante nel modo maggiore richiede l'accordo perfetto maggiore $\frac{5}{3}$ corrispondente a quello della Tonica, e nel modo minore parimenti richiede l'accordo perfetto minore di $\frac{5}{3}$ corrispondente alla Tonica del modo minore.

CASO I.

Quando il soggetto movendo dalla Tonica, si dirige alla Dominante per salto o per gradi, risultando composto coi gradi appartenenti alla scala della Dominante (con

(1) Bach. *Le Clavecin bien tempéré.* Vol. I. - Fuga XVII - XIX - XXII, ecc.

o senza alterazioni); si risponde alla sola prima nota con imitazione alla 5ª ed a tutte le altre con imitazione alla 4ª.

N. B. – La Dominante può essere rappresentata anche dalla sua 3ª ed il soggetto può terminare con essa; come pure può incominciare con la 3ª della Tonica.

In questo secondo esempio la piccola alterazione caratteristica della 3ª della Dominante (*Fa* ※) è naturalmente mantenuta nella risposta coll'alterazione del *Si* ♯ 3ª della Tonica; e questa risposta, da alcuni ritenuta errata, da altri arbitraria, e comunque sempre discussa, è invece come si vede regolarissima..

CASO II.

Alla regola suesposta si fa eccezione quando le note del soggetto non toccano la Dominante *che alla fine:* preceduta dalla *Tonica* o dalla *mediante,* o da ambedue, che la raggiungono per salto; in tal caso si risponde alla 5ª a tutte le note, eccettuata l'ultima:

N. B. – La mediante nei soggetti discendenti, per ragione melodica porta la risposta alla 4ª, così:

ma se questo soggetto si presentasse modificato come qui sotto, allora verrebbe applicata la regola comune:

CASO III.

Alcune volte si danno dei soggetti che sono costruiti parte nella scala della Tonica e parte in quella della Dominante; questa seconda parte acquista in tal caso il carattere di attacco: si dividono allora in due frammenti, rispondendo al 1° con imitazione alla 5ª ed al 2° con imitazione alla 4ª:

CASO IV.

Molto frequenti sono i soggetti che partendo dalla Tonica o dalla sua 3ª vanno alla Dominante per poi rientrare nella scala della Tonica, terminando con essa, o con la sua 3ª.

Si risponderà allora con imitazione alla 5ª, alla Tonica od alla mediante; alla 4ª alla Dominante; e di nuovo alla 5ª a tutte le altre note:

Si aggiunge di solito a questi soggetti una coda per modulare alla Dominante ed a questa si risponde con imitazione alla 4ª; Bach però usa elegantemente di far entrare la risposta sulle ultime note del soggetto (per es.: vedi Fuga XXII del primo volume del *Clavecin bien tempéré*).

CASO V.

La sensibile, quando torna alla tonica nelle due prime note del soggetto, richiede la imitazione alla 5ª, se la tonica o la mediante che la segue, salta alla Dominante.

Talvolta Bach soleva rispondere senza il semitono così:

ma ciò era una proprietà del suo stile ed anche di quell'epoca. Diversamente dal caso suesposto anche la sensibile rientra nella regola comune.

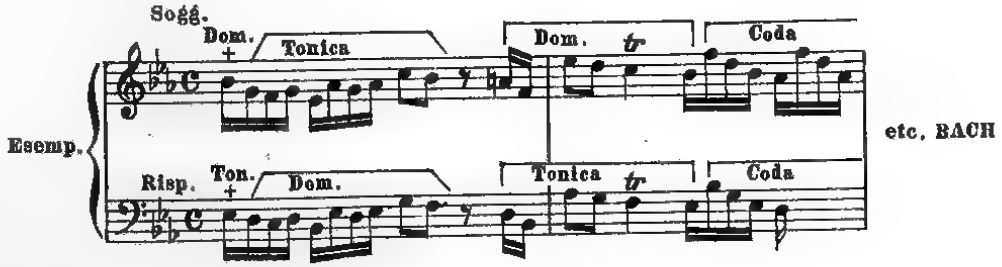
CASO VI.

Allorchè il Soggetto muove dalla Dominante e si dirige alla Tonica, restando tutto il resto nelle corde della medesima, vuol dire che la fuga incomincia con la risposta: quindi il quesito è: data la risposta trovare il soggetto. La cosa è facilissima poichè basta imitare alla 4ª la prima nota (Dominante o la sua 3ª) ed alla 5ª tutte le altre; precisamente l'opposto di quanto è stato detto nel Caso I°:

CASO VII.

All'opposto del Caso IV, vi sono dei soggetti che cominciano colla Dominante e vanno alla Tonica poi nuovamente rientrano nell'orbita della scala della Dominante; e con una coda ritornano alla Tonica.

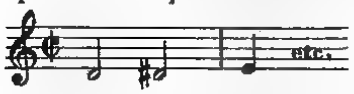
Dapprima si suddividono in frammenti, poscia si risponde a ciascuno di essi secondo le note regole:



CASO VIII.

Quando un soggetto contiene qualche alterazione caratteristica, essa va mantenuta nella risposta:

I classici però, nella fuga vocale, per evitare il salto di 2ª aumentata *Do–Re* ♯ rispondevano per eccezione con imitazione di 5ª alla 1ª nota così:



poi con una piccola coda congiungevano soggetto e risposta. — Similmente la maggior parte dei soggetti cromatici, divengono irriconoscibili colla risposta tonale; conviene allora fare la risposta reale secondo l'uso dei grandi maestri del passato.

Per provarli ad ogni modo, si riducono a diatonici e vi si risponde secondo le regole, poi vi si aggiungono le alterazioni.

CASO IX.

Nel modo minore finalmente occorre tenere presente che l'accordo della Dominante dovendo nella fuga corrispondere a quello della Tonica, richiede l'accordo perfetto minore, come si è detto di sopra, e che perciò l'alterazione della sensibile e della 6ª si usa soltanto nel punto dove si effettua la modulazione:

Terminiano questo breve studio, dichiarando che le poche regole da noi proposte sono state formulate sugli incomparabili esempi di G. S. Bach, la cui opera gigantesca in questo genere speciale di composizione riteniamo a giusto titolo che debba considerarsi come il Vangelo musicale.

Gli alunni analizzeranno tutti i 48 soggetti e le relative risposte del *Clavecin bien tempéré,* ed essi vedranno come, salvo qualche rara eccezione giustificata da alte ragioni estetico-musicali, le regole sopra esposte siano state rigorosamente applicate da quel grande, le cui opere dovrebbero essere fatte oggetto di studio costante e profondo. Esso nobilita la mente, e perfezionando il gusto rende l'artista severo critico di sè stesso, abituandolo a sfuggire come cose nauseanti le leziosaggini della moda che troppo spesso vengono invece prese sul serio.

Offriamo infine due soggetti bellissimi di Arrigo Boito che potranno essere svolti a suo tempo, il primo per organo sul corale tolto dalla **Favorita** di G. Donizetti, il secondo a cinque parti reali formato coi suoni risultanti dalle lettere della epigrafe: **Fede a Bach.**

FINE.

910465 P